И11

Д. АЙНАЛОВЪ.

VIII 5/46

НѢКОТОРЫЕ

ХРИСТІАНСКІЕ ПАМЯТНИКИ КАВКАЗА.

(СЪ ТАБЛИЦЕЮ).

(Оттискъ изъ „Археолог. Извѣст. и Замѣт." №№ 7—8 1895 г.).

2941/3

МОСКВА
ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФІИ А. И. МАМОНТОВА.
ЛЕОНТЬЕВСКІЙ ПЕРЕУЛОКЪ Д. МАМОНТОВА.
1895

И11 5/46

Фототипія Шереръ, Набгольцъ и К° въ Москвѣ

5835
14-V-28

Нѣкоторые христіанскіе памятники Кавказа.

(Съ таблицею)

Вышедшій къ концу 1894 года, новый, четвертый выпускъ „Матеріаловъ по археологіи Кавказа“ принадлежитъ перу графини П. С. Уваровой. Большой томъ in 4° изданъ роскошно. Текстъ сопровождается 162 рисунками въ цинкографіяхъ и 61 таблицей фототипій, между которыми таблицы XVIII и XIX представляютъ хромолитографіи, воспроизводящія образцы орнаментовъ. Одни эти внѣшнія качества выпуска уже обращаютъ на себя вниманіе какъ любителя старины, такъ и спеціалиста. При дальнѣйшемъ знакомствѣ съ выпускомъ, съ его содержаніемъ и задачами, все болѣе возрастаетъ убѣжденіе, что трудъ автора представляетъ совершенно новую и въ высшей степени важную страницу въ исторіи изученія Кавказа и его древностей. Въ самомъ дѣлѣ, весь матеріалъ, наполняющій этотъ увѣсистый томъ, является въ печати впервые; всѣ памятники, съ которыми знакомится читатель — изданы впервые и представляютъ совершенно новыя, неизвѣстныя до сихъ поръ, данныя, цѣнность которыхъ опредѣлится не сразу, но предъ которыми съ полной благодарностью останавливается изслѣдователь. Мы постараемся отмѣтить всѣ выдающіяся стороны этого труда, постепенно опредѣляя научное значеніе тѣхъ матеріаловъ, которые его составляютъ и которые вошли въ этотъ томъ, благодаря тому серьезному отношенію къ своей задачѣ, которое обнаруживаетъ авторъ отъ первой и до послѣдней страницы своего труда. Такимъ образомъ выяснится не только самое достоинство труда, но и заслуга автора передъ наукой.

Чрезвычайный интересъ возбуждаютъ, изданные на таблицахъ VII и VIII, рельефы на бѣломъ плитнякѣ (?), сохранившіеся въ церкви имѣнія Воронова въ Абхазіи. Мы приписываемъ изданіе этихъ рельефовъ тонкому пониманію старины у автора. Въ настоящее время эти рельефы, благодаря заботливости графини П. С. Уваровой, находятся въ залахъ Историческаго Музея въ Москвѣ, вслѣдствіе чего становится возмож-

нымъ изучать всѣ интересныя детали композиціи на самихъ памятникахъ. Плиты сохранились не вполнѣ. Отъ первой изъ нихъ дошла до насъ только верхняя часть, отъ второй средняя и нижнія части. Характеръ рѣзьбы, пріемъ расположенія сюжета на плоскости, величина плитъ и мелкія черты стиля, или скорѣе стилей, совершенно одинаковы на обоихъ плитахъ и потому безъ всякаго затрудненія должны быть отнесены къ одной эпохѣ и приписаны одному направленію и даже одной мастерской. Болѣе интересной является, однако, вторая плита (см. табл. III). Плоскость ея разбита на нѣсколько отдѣльныхъ пространствъ, при чемъ съ совершенной ясностью опредѣляется самый типъ расчлененія, удержанный рѣзчикомъ. Нижнему длинному фризу, очевидно соотвѣтствовалъ такой же фризъ въ верхней части, какъ это можно видѣть на первой плитѣ съ сохранившимся верхомъ. Центральная часть представляетъ параллелограммъ, по сторонамъ котораго идутъ небольшіе квадраты, заключающіе, каждый, отдѣльную сцену. Такой типъ расчлененія пространства извѣстенъ на древне-христіанскихъ диптихахъ изъ слоновой кости. Здѣсь мы встрѣчаемъ верхній и нижній фризъ, центральный квадратъ и боковыя стѣны. Въ верхнемъ фризѣ обыкновенно изображаются два летящихъ ангела въ типѣ античныхъ викторій, несущихъ вѣнокъ съ монограммой Христа. На миланскомъ диптихѣ (V, VI вѣка), однако въ верхнихъ фризахъ вмѣсто викторій представлены сцены Рождества и Поклоненія волхвовъ. Нижній фризъ обыкновенно занимается одной болѣе сложной композиціей, какъ, напримѣръ, сценами Входа Христа въ Іерусалимъ и Поклоненіемъ волхвовъ (эчміадзинскій диптихъ), или сценами Избіенія младенцевъ, или Брака въ Канѣ Галилейской (миланскій диптихъ,) или же тремя сценами, идущими рядомъ одна за другой какъ и на античныхъ фризахъ, гдѣ сцены, какъ отдѣльные моменты одного событія укладываются въ одну общую композицію. Этотъ пріемъ античнаго рельефа переходитъ и въ христіанское искусство и, на переднихъ фризахъ древне-христіанскихъ саркофаговъ, сцены библейскія и евангельскія очень часто располагаются рядомъ, не будучи отдѣлены никакими посредствующими архитектоническими или орнаментальными формами. Таковы и фризы разсматриваемыхъ рельефовъ. Здѣсь для нихъ требуется большая цѣльная композиція. На фризѣ первой плиты мы видимъ двухъ всадниковъ другъ противъ друга, замѣнившихъ летящихъ викторій древне-христіанскихъ диптиховъ, а на нижнемъ фризѣ второй плиты двѣ сцены, соединенныхъ въ одну общую композицію.

Но, кромѣ этихъ свойствъ, рельефы обнаруживаютъ еще замѣчательную близость къ древне-христіанскимъ диптихамъ и въ употребленіи

орнаментальныхъ формъ. Первая сцена налѣво отъ зрителя, на второй плитѣ, отдѣлена отъ нижней орнаментомъ изъ меандра, выполненнаго въ неправильныхъ, плохо выраженныхъ формахъ, которыя повторяются и на первой плитѣ подъ центральнымъ изображеніемъ Богородицы и образуютъ прорѣзной крестъ. Первая сцена направо отдѣлена отъ нижней родомъ жгута, который повторяется на прекрасномъ диптихѣ собранія покойнаго графа А. С. Уварова, подъ сценой Испытанія Богородицы водой обличенія и справа вдоль пластины; вторая сцена отдѣлена отъ третьей орнаментомъ, состоящимъ изъ формы треугольнаго полулиста, повторяющагося въ длину. Этотъ характерный орнаментъ употребителенъ на раввенскомъ диптихѣ и на части диптиха изъ собранія графа Г. С. Строганова въ Римѣ. Широкій бордюръ изъ листьевъ аканѳа, обрамляющій центральный четыреугольникъ обнаруживаетъ весьма близкое сходство съ широкимъ бордюромъ изъ аканѳа же на миланской таблеткѣ изъ слоновой кости съ изображеніемъ Благовѣщенія, находящейся въ индустріальномъ музеѣ (№ 110 фотографій Росси въ Миланѣ. Garr.), и съ такимъ же широкимъ бордюромъ, обрамляющимъ центральный четыреугольникъ раввенскаго диптиха. Отмѣтимъ также, что на равеннскомъ диптихѣ повторяется и та, очень рѣдкая черта, которая состоитъ въ осложненіи центральнаго четыреугольника: вмѣсто одной сцены въ этомъ четыреугольникѣ, какъ и на нашей плитѣ, представлены двѣ сцены, одна подъ другой, раздѣленныя орнаментальной полосой. Также точно можно найти близкія аналогіи и тому орнаменту, который отдѣляетъ нижній фризъ отъ верхнихъ сценокъ. Онъ представляетъ уродливые, съ большимъ трудомъ и совершеннымъ неумѣніемъ, исполненные завитки листьевъ аканѳа, извѣстные на множествѣ памятниковъ древне-христіанскаго искусства въ Равеннѣ, Римѣ и на востокѣ, и довольно близокъ къ прекрасно развивающимся формамъ завитковъ на слоновой кости флорентійскаго національнаго музея съ изображеніемъ воиновъ съ копьями, попирающихъ враговъ, лежащихъ подъ ихъ ногами.

Рядомъ съ этими чертами, указывающими на древне-христіанскіе элементы, вошедшіе въ составъ украшенія плитъ—сюжеты и ихъ выборъ обнаруживаютъ большое отклоненіе отъ раннихъ формъ и композицій. Въ центрѣ первая сцена представляетъ Распятіе. Часть сцены слѣва вверху не дошла до насъ, но можетъ быть легко возстановлена. Христосъ, какъ правильно отмѣчаетъ авторъ, представленъ въ очень древнемъ типѣ: онъ одѣтъ въ колобій, тѣло его не согнуто. По сторонамъ представлены два разбойника, ростомъ меньше Христа, не распятые, а привязанные ко кресту. Эта черта встрѣчается въ сценахъ распятія очень часто, но до сихъ поръ извѣстна на памятникахъ позднѣе

VI вѣка. На одной ампуллѣ изъ святой земли, сохраняемой въ ризницѣ собора Леоноры [1]) два разбойника изображены съ руками, связанными за спиной, что повторяется и въ памятникахъ болѣе позднихъ [2]).

Оригинальной и, до сихъ поръ, нигдѣ неизвѣстной чертой распятія является изображеніе Богородицы направо отъ зрителя въ то время, какъ налѣво представленъ воинъ, прободающій копьемъ ребро Христа. На мѣстѣ Богородицы слѣдовало бы ожидать воина, подающаго губку съ оцетью. Между тѣмъ женское одѣяніе фигуры, ея простертая впередъ рука, черезъ которую свисаетъ конецъ ея одѣянія, голова, покрытая мафоріемъ, указываетъ, что изображена Марія. Она изображена безъ нимба. Крестъ имѣетъ подножіе, т. е. онъ былъ шестиконечный, воины, безъ препоясаній, имѣютъ на ногахъ легкое одѣяніе, въ родѣ шароваръ. Руки ихъ связаны на груди. Все это черты, неизвѣстныя на древнехристіанскихъ памятникахъ. Надъ крестомъ видна справа полуфигура ангела съ крыльями, который лѣвой рукой держитъ перекрестье. Воинъ съ копьемъ одѣтъ въ длинную подпоясанную тунику, а справа отъ зрителя, рядомъ съ распятымъ воиномъ, находится какое-то ступеньчатое возвышеніе, роль котораго является совершенно непонятной, если не предположить, что это совершенно подѣтски представленная лѣстница. Въ композиціи Распятія, т. о. черты VI вѣка являются рядомъ съ чертами VIII, IX вѣка, т. е. ангелы надъ крестомъ рядомъ съ Христомъ распятымъ въ колобіи и въ несогнутомъ положеніи, на крестѣ съ подножіемъ, и воинами меньшаго роста.

Нижняя сцена представляетъ Воскресеніе Христово, данное въ связи съ приходомъ женъ мироносицъ ко гробу. Изображено всего двѣ жены, какъ на памятникахъ V и VI вѣка, вплоть по позднѣйшій періодъ съ тѣмъ, однако, различіемъ, что жены изображены подходящими не справа, а слѣва отъ зрителя, какъ это изображается на болѣе позднихъ памятникахъ, начиная съ рѣдкаго, въ VI вѣкѣ, примѣра въ Сирійскомъ Евангеліи Лавренц. Библ. Точно также изображеніе гроба Господня отличается отъ типа, извѣстнаго на памятникахъ отъ V—VIII вѣка, представляемаго въ видѣ ротонды. Онъ представленъ здѣсь въ видѣ открытаго саркофага справа отъ зрителя, какъ на слоновой кости Ватикана (неизданной, шкафъ 19, безъ n°), на окладѣ Лувра и на многихъ другихъ памятникахъ отъ IX—XIII вѣкѣ и позднѣе [3]). Изображеніе павшихъ, но не спящихъ воиновъ, изъ которыхъ одинъ стоитъ, подымая въ изумленіи одну руку вверхъ, какъ на позднихъ памятни-

---

[1]) *Garrucci*, Storie dell'arte cristiana, t. 434, 4.

[2]) См. *Н. В. Покровскій*. Евангеліе въ памятникахъ иконографіи. Спб. 1892, с. 365.

[3]) *Н. В. Покровскій*. Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, стр. 397, 8.

кахъ (они опять просыпаются въ эпоху ренессанса), соотвѣтствуетъ тому типу композицій на памятникахъ V, VI вѣка, на которыхъ воины падаютъ въ ужасѣ, изумленные происшедшимъ воскресеніемъ. Эта деталь удерживается, однако, и на позднихъ памятникахъ, какъ, напримѣръ, въ мозаикахъ собора Монреале и др. [1]). Жены мироносицы имѣютъ съ собой кувшины съ масломъ и пиксиды (ящики) съ ароматами. Ангелъ представленъ безъ жезла и безъ нимба, что является уже не совсѣмъ обычнымъ для памятниковъ, идущихъ отъ VI столѣтія. Ангелъ, однако, представленъ съ крыльями.

Направо изображена сцена плача апостола Петра (ее надо различать отъ сцены отреченія Петра), неизвѣстная совершенно на древнехристіанскихъ памятникахъ и появляющаяся впервые, сколько извѣстно, въ Лобновской псалтыри, но въ иной композиціи. На нашей плитѣ нѣтъ колонки, на которой обыкновенно сидитъ пѣтухъ, и, кромѣ того, живая поза Петра, грустящаго у колонки, замѣнена его фигурой, закрывающей обѣими руками лицо. Рядомъ пѣтухъ, по величинѣ несоотвѣтствующій росту Петра, сидитъ на вѣткѣ. У его зоба видна еще другая птичья голова, клюющая вѣтку. Такъ какъ голова не имѣетъ гребня, то и должно думать, что здѣсь изображена курица. Такимъ образомъ, переводъ сцены во всемъ представляетъ полное отступленіе отъ принятаго въ иконографіи типа композиціи.

Ниже представлена сцена распятія какого-то апостола. (Въ Евангеліи Пар. Нац. Библ., № 510). Распятіе Петра приведено въ связи съ допросомъ царя, стоящаго у распятія. Въ данномъ случаѣ, можно думать и о распятіи св. Андрея, съ именемъ котораго связывается проповѣдь христіанства на Кавказѣ. Однако за казнь Петра говоритъ его положеніе внизъ головою, помѣщеніе сцены подъ сценой плача Петра, а также удлиненная форма креста. Типъ лица апостола не можетъ служить показателемъ ни въ ту, ни въ другую сторону. Голова апостола представлена съ короткими волосами и съ большой бородой, раздѣлившейся на стороны отъ неестественнаго положенія тѣла. По сторонамъ, поги апостола привязываютъ двое бородатыхъ мужчинъ въ длинныхъ, до ступней, спадающихъ хитонахъ и гиматіяхъ. Крестъ, какъ и въ распятіи Христовомъ, шестиконечный.

По другую сторону центральнаго квадрата представлена въ уродливыхъ формахъ, далеко отступая отъ обычныхъ композицій, сцена жертвоприношенія Исаака. Удержаны лишь самыя общія черты композиціи, т. е. овца налѣво, Авраамъ съ Исаакомъ направо, но вмѣсто стоящаго на четырехъ ногахъ барана, послѣдній представленъ стоящимъ

[2]) Ibid., 398.

на заднихъ ногахъ, какъ бы висящимъ на деревѣ. Авраамъ одѣтый въ ту же длинную одежду, какъ и двое мужчинъ въ распятіи Петра, своей позой едва намекаетъ на живыя позы принятыя для него въ иконографіи сюжета. Одна нога его неуклюже выставлена впередъ, другая подогнута. Онъ держитъ Исаака руками, какъ бы поднимая его вверхъ. Жертвенника не изображено; десницы нѣтъ или, быть можетъ, ея не видно. Вообще эта сцена показываетъ такое же полное забвеніе оригиналовъ, какъ сцена плача Петра, такое же неумѣніе и полное отсутствіе мастерства техническихъ пріемовъ, сказывающихся не только въ полномъ неумѣніи изобразить человѣческую фигуру, но и расположить сцену въ опредѣленномъ пространствѣ, которое рѣзчикъ назначаетъ себѣ самъ. Подъ этой верхней сценой въ узенькомъ пространствѣ изображенъ слуга держащій на уздѣ осѣдланнаго осла,—деталь совершенно неизвѣстная на древне-христіанскихъ памятникахъ и появляющаяся въ рукописяхъ VIII—IX вѣка, напр. въ рукописи Космы Индикоплова и Рѣчей Григор. Наз. Пар. Нац. Библ. № 510 [1]). Ниже представлено крещеніе Христово, въ переводѣ близкомъ къ обычнымъ, съ той разницей, что нѣтъ волнъ Іордана и что Христосъ изображенъ налѣво отъ зрителя въ наивной согбенной позѣ, отмѣченной дѣтской чертой натурализма, преувеличивающей черты византійскихъ композицій. Христосъ, какъ и раньше Ангелъ и Марія, лишенъ нимба. Два ангела сзади Христа напоминаютъ композиціи VII, VIII вѣка (напр., фреску изъ катакомбы Тиціана въ Римѣ), но они представлены безъ платовъ въ рукахъ. Сверху слетаетъ голубь, а надъ голубемъ видна именословная десница. Іоаннъ Креститель одѣтъ въ одежды, подражающія хитону и гиматію византійскихъ памятниковъ VIII—IX вѣка, а не въ милоти, какъ на болѣе позднихъ памятникахъ, совпадающихъ въ этомъ отношеніи съ памятниками VI вѣка, на которыхъ также Іоаннъ Креститель изображается въ милоти (равеннскія мозаики и слоновыя кости).

На нижнемъ фризѣ представлена весьма интересная сцена, не особенно часто встрѣчаемая на памятникахъ византійскаго искусства. Представленъ всадникъ, держащій въ лѣвой рукѣ лукъ со стрѣлой, а правую простирающій впередъ открытой ладонью. Впереди всадника летитъ соколъ, котораго спустилъ всадникъ. На ногѣ сокола видны концы тесьмы или цѣпочки, указывающіе ближайшимъ образомъ, что соколъ ручной и охотничій. Рядомъ, впереди коня, идетъ собака охотника, направляясь къ оленю, повернувшему голову по направленію ко всаднику. На рогахъ оленя изображена фигура по грудь, съ большой

---

[1]) *Н. П. Кондаковъ.* Исторія византійскаго искусства, стр. 93, 178.

бородой, держащая руками рога оленя. Это воспроизведеніе легенды о св. Евстафіи, который однажды во время охоты, увлекшись преслѣдованіемъ оленя, отсталъ отъ своей свиты и, нагнавши оленя на вершинѣ одной горы, намѣревался было уже пустить въ него стрѣлу, какъ вдругъ услыхалъ голосъ оленя: „о, Плакида, зачѣмъ ты преслѣдуешь меня?“ и проч. Среди роговъ оленя Евстафій увидѣлъ „образъ богоноснаго Тѣла, воспріять которое Онъ (т. е. Христосъ) соблаговолилъ ради нашего спасенія, а на рогахъ крестъ, сіявшій сильнѣе блеска солнечнаго“ [1]). Креста на рогахъ оленя не изображено. Этотъ крестъ является въ композиціяхъ возрожденія среди роговъ оленя съ изображеніемъ на немъ распятаго Христа. Болѣе ранній типъ композиціи, именно тотъ, который данъ на нашей плитѣ, т. е. съ нагруднымъ бюстомъ Христа между рогами оленя. Этотъ типъ повторенъ въ рукописи Хлудовской псалтыри IX вѣка, а также на поливномъ рельефѣ музея Клюни въ Парижѣ, вѣка XIII. Въ Псалтыри X в. Пар. Нац. Библ. № 20, св. Евстафій (л. 97) представленъ на колѣняхъ, поклоняющимся бюсту Христа въ медальонѣ, явившемуся между рогами оленя. Въ Псалтыри Барберини (№ 217, л. 96) св. Евстафій, верхомъ на конѣ, преслѣдуетъ оленя, между рогъ котораго является бюстъ Христа въ медальонѣ. Къ этому типу композиціи приближается и сцена на разбираемой плитѣ. Интереснѣе всего въ этой сценѣ то обстоятельство, что исполненіе ея отличается чрезвычайно рѣзкими чертами стиля восточнаго сассанидскаго искусства. Евстафій одѣтъ какъ сассанидскій царь. У бедра его виситъ длинный мечъ на перевязи, черезъ плечо. Отъ головнаго убора спадаетъ по вѣтру за спину длинный конецъ, сходящійся съ зубчатыми украшеніями въ видѣ лентъ на головахъ сассанидскихъ царей, —детали, измѣненныя на рельефныхъ памятникахъ Персеполиса, на сассанидскихъ серебряныхъ блюдахъ и на монетахъ. Роскошная двойная попона коня, свисающая внизъ, вся испещрена точками, которыя, очевидно, передаютъ звѣриную шерсть попоны. Хвостъ коня перевязанъ узломъ, какъ на сассанидскихъ памятникахъ. Сбруя коня на крупѣ украшена такъ же, какъ и тамъ привѣсками (фалларами). Ноги въ стремени, у меча виситъ налучникъ. Мнѣ кажется, что малопонятный двойной зубчатый орнаментъ близъ правой протянутой руки всадника можетъ быть объясненъ неумѣло переданными полосами тѣхъ же лентъ головного убора, которыя изображаются иногда и впереди головы и имѣютъ именно эту форму зубчатаго орнамента.

---

[1]) Такъ разсказываетъ эту легенду Іоаннъ Дамаскинъ. См. Три защитительныхъ слова противъ порицающихъ святыя иконы, перев. съ греческаго *Александръ Бронзовъ*. Спб., 1893, стр. 136; также Analecta Bollandiana. T. III, p. 69.

Характерна также и фигура сокола, данная совершенно въ восточномъ вкусѣ и изобличающая близкое знакомство съ востокомъ. Рядомъ съ исполненіемъ этой птицы, весьма стильнымъ, фигура оленя является дряблой и слабой. Длинная морда, ровная шея и тѣло въ видѣ деревяннаго сглаженнаго обрубка, напоминаетъ кавказскія бронзы самой грубой техники и чисто младенческаго рисунка.

Какъ ни ничтожны и ни грубы техническіе пріемы рѣзчика, однако повтореніе типа лица въ профиль у Христа и Евстафія указываетъ на подражаніе тѣмъ же сассанидскимъ рельефамъ, дающимъ тотъ же ровный, къ концу утолщенный, носъ, широкую бороду и широкое лицо. Изувѣрскій типъ лицъ en face также отдаленно напоминаетъ своими широко-раскрытыми глазами, широкими овалами и большими бородами типъ сассанидскихъ рельефовъ. Далѣе представлено деревцо, и двѣ фигуры съ воздѣтыми вверхъ руками, изъ которыхъ одна держитъ два факела, или двѣ свѣчи. Надъ головой первой изображенъ крестъ. Рядомъ стоитъ кувшинъ, а сбоку, вверху, изображенъ кругъ въ видѣ звѣзды. Отсутствіе развитаго техническаго пріема сказывается въ томъ несоотвѣтствіи, которое замѣтно въ расположеніи боковыхъ квадратовъ по сторонамъ центральнаго, въ полномъ неумѣніи овладѣть формой мелкаго орнамента и композиціей, и въ совершенномъ отсутствіи знанія формъ человѣческаго тѣла. Вмѣсто человѣческихъ фигуръ, изображаются ровные обрубки, скорѣе антропоморфическія существа, чѣмъ люди. Въ этомъ обстоятельствѣ мы можемъ, съ полнымъ правомъ, видѣть черты мѣстнаго грубаго художества, къ которымъ присоединяются и такія, какъ напримѣръ, кружки на одеждахъ съ точкой внутри, встрѣчающіяся и на другихъ кавказскихъ художественныхъ издѣліяхъ, а также формы тѣла оленя. Это въ высшей степени несовершенное искусство стоитъ въ полной зависимости отъ указанныхъ нами образцовъ христіанскаго (византійскаго) искусства и сассанидскаго или персидскаго. Въ типахъ композицій мы видимъ довольно близкое знакомство съ византійскими композиціями, но на ряду съ этимъ и большія отступленія отъ ихъ установившихся переводовъ. Но не только въ отдѣльныхъ композиціяхъ эти отступленія характеризуютъ собою мѣстное искусство, а также и отступленіе въ общемъ планѣ украшенія плиты. Здѣсь удержано лишь внѣшнее расчлененіе на квадраты и фризы, извѣстное на древне-христіанскихъ памятникахъ. Выборъ сюжетовъ по замыслу совершенно отличается отъ выбора ихъ на древне-христіанскихъ памятникахъ. Главные сюжеты: Распятіе, жены у гроба, отреченіе Петра, относятся къ циклу страстей Господнихъ. Въ эту тему привносится иной элементъ. Сцена жертвоприношенія Исаака можетъ быть понята, какъ ветхоза-

вѣтная параллель къ Распятію, но рядомъ съ этой сценой здѣсь изображено и распятіе Петра (или Андрея), Крещеніе Христово и сцена охоты св. Евстафія, которыя не относятся ни къ страстямъ Христовымъ, ни къ ихъ аналогіямъ. Мысль, руководившая выборомъ, останется темной до тѣхъ поръ, пока обнародованіе новыхъ памятниковъ не уяснитъ намъ направленіе, принятое христіанской иконографіей на Кавказѣ. На христіанскихъ памятникахъ (скульптуры) выборъ сценъ всегда обусловливается понятными причинами, и по сторонамъ Христа и Богородицы, изображаемыхъ въ центральномъ квадратѣ, располагаются сцены изъ исторіи Христа или Богородицы. Въ другихъ случаяхъ наряду съ циклами новозавѣтныхъ сценъ изображаются циклы сценъ ветхозавѣтныхъ. Здѣсь мы не видимъ ни того ни другаго.

Въ виду всѣхъ высказанныхъ данныхъ, особенно интереснымъ является вопросъ о времени возникновенія подобныхъ памятниковъ. Первая плита лишь подтверждаетъ высказанные ранѣе доводы. Здѣсь мы видимъ то же дѣленіе плиты и тѣ же формы орнамента, близкія къ формамъ на древнѣйшихъ памятникахъ, между которыми отмѣтимъ пальметту въ углу квадрата налѣво. Рядомъ съ ними въ центральномъ квадратѣ удержано изображеніе Богородицы съ Младенцемъ, какъ на парижскомъ и эчміадзинскомъ диптихахъ, осложненное, однако, завѣсами и аркадами съ концами. Въ квадратѣ налѣво представлена сцена Даніила во рву львиномъ, при чемъ фигура Даніила повторяетъ позу Оранте, сообразно съ памятниками древне-христіанскими и византійскими. Вмѣсто двухъ львовъ, представлено четыре, при чемъ двое нападаютъ на Даніила. Ниже находимъ изображеніе оленихи съ дѣтенышемъ и части оленя, быть можетъ отрывокъ изъ сценъ, рисовавшихъ легенду о св. Евстафіи, а по другую сторону—изображеніе какихъ-то зданій съ двумя полуфигурами по сторонамъ. Десница, спустившаяся сверху, держитъ средину зданія за крышу. Быть можетъ, это и Іерусалимъ небесный, какъ предполагаетъ авторъ. Ниже видна голова какого-то животнаго. Два всадника верхняго фриза повторяютъ фигуру Евстафія, но не имѣютъ того же вооруженія. За спинами ихъ развѣваются тѣ-же волнистые концы.

Если сравнить рельефы этихъ плитъ съ тѣми памятниками чисто византійскаго стиля, которые изданы въ томъ же IV выпускѣ „Матеріаловъ“, то окажется значительная и важная разница не только въ пріемѣ художественнаго производства, но и въ содержаніи и въ стилѣ. Удлиненныя пропорціи въ фигурахъ, тонкая техника рѣзьбы, точность передачи композицій и совершенное отсутствіе чертъ древне-христіанскаго искусства въ орнаментѣ, въ выборѣ и расположеніи сценъ. Въ

этой группѣ памятниковъ, къ которымъ мы возвратимся особо, виденъ совершенно зрѣлый стиль византійскаго искусства X—XI вѣка вплоть по XV—XVI вѣкъ. Эта группа рѣзко отличается отъ той, представителями которой являются двѣ разобранныя плиты. Свѣжесть чертъ древне-христіанскихъ рельефовъ должна считаться рѣшающей въ нашемъ сужденіи объ эпохѣ, къ которой принадлежатъ плиты. Эти черты находятъ себѣ полную аналогію съ чертами существующихъ на Кавказѣ, незначительныхъ по числу, памятниковъ древне-христіанскаго искусства, каковы капители колоннъ, эчміадзинскій диптихъ, обломокъ пиксиды V вѣка. Построеніе Юстиніаномъ пицундскаго храма въ Абхазіи, которой принадлежатъ и наши плиты, построеніе и укрѣпленіе Юстиніаномъ города Севастополя (Сухумъ) должны считаться за наиболѣе яркія явленія въ исторіи сношеній Кавказа и Византіи, а слѣдовательно и въ исторіи появленія и развитія византійскаго стиля на Кавказѣ и, въ частности, въ Абхазіи. Присутствіе въ украшеніи плитъ чертъ ранняго византійскаго стиля становится понятнымъ. Съ другой стороны, также понятнымъ является присутствіе на плитахъ и деталей сассанидскаго или персидскаго искусства. Близость Кавказа къ сассанидамъ и персамъ, частыя политическія и постоянныя торговыя сношенія вплоть до самой смерти послѣдняго сассанида (въ 636 г.), погибшаго въ борьбѣ съ арабами, и позднѣе, объясняютъ намъ присутствіе этихъ чертъ. Византійское вліяніе и политическое значеніе Византіи для Кавказа ослабѣваютъ въ VII—IX вѣкахъ, когда на Кавказѣ появляются арабы, начинается проповѣдь ислама въ восточномъ Кавказѣ, и когда основывается могущественное хазарское царство послѣ походовъ ихъ въ Грузію и Арменію въ 683, 689, 693 гг. Послѣ этихъ походовъ владѣтели Кахетіи, Карталиніи и Абхазіи входятъ въ родственныя связи съ хазарскими каганами. Безпрерывный рядъ войнъ съ арабами и войны междуусобныя приводятъ къ главенству Баграта, соединившаго подъ своей властью Абхазію, Карталинію и Имеретію (980 — 1008). Съ этой эпохи, какъ мы сказали, опять начинаются ряды памятниковъ византійскаго стиля, отмѣченнаго чертами зрѣлаго и установившагося искусства, вслѣдствіе начавшихся живыхъ сношеній Кавказа съ Византіей. Какъ извѣстно, сынъ Георгія, царевичъ Багратъ получилъ свое образованіе въ Византіи и женился на дочери Романа Лакапена, Еленѣ (1027—1072) [1]).

Такимъ образомъ, время возникновенія нашихъ плитъ падаетъ на промежутокъ времени между VI—IX столѣтіями, что подтверждается и

[1]) См. *А. Л* — ъ, Абхазія и въ ней Симоно-Канапитскій монастырь. Москва 1885, стр. 78—93.

деталями композицій и историческими данными. Рельефы удерживаютъ, однако, такія интересныя черты, какъ отсутствіе нимбовъ у ангеловъ, Христа, Богородицы и святыхъ, имѣютъ наклонность къ выбору сценъ, особенно свойственныхъ древне-христіанскому искусству, каковы Богородица съ Младенцемъ въ центральномъ квадратѣ первой плиты, жертвоприношенія Исаака, Даніила во рву львиномъ, отреченіе Петра. Вслѣдствіе этого обстоятельства, а также и того отмѣченнаго нами свойства рельефовъ, которое состоитъ въ большихъ отступленіяхъ композицій отъ установившихся ихъ переводовъ въ византійскомъ искусствѣ, промежутокъ времени между VI и IX вѣками долженъ быть съуженъ. Рельефы отдаленно подражаютъ памятникамъ эпохи Юстиніана и обнаруживаютъ такую же отдаленность отъ формъ искусства IX вѣка. Не будетъ ошибкой отнести ихъ къ VII, VIII вѣку, т. е. къ эпохѣ наибольшей зависимости отъ памятниковъ предыдущаго времени и наибольшей оторженности Кавказа отъ Византіи.

Внѣ всякаго сомнѣнія, изученіе памятниковъ, подобныхъ плитамъ, изданнымъ графиней П. С. Уваровой въ ея IV выпускѣ, становится на твердую почву въ нашей археологической и исторической литературѣ. Интересъ такихъ памятниковъ, художественный и историческій, стоитъ внѣ всякихъ сомнѣній. Но, кромѣ памятниковъ, каковы разобранныя нами плиты, трудъ автора даетъ громадный и совершенно новый матеріалъ, освѣщающій древнюю христіанскую культуру Кавказа и во многихъ другихъ отношеніяхъ.

Д. Айналовъ.

Печатано по опредѣленію Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества на основаніи § 56 его Устава.

Секретарь *В. Трутовскій.*